

# A VOZ DO POVO

2024 - Em memória de **JOÃO ACAIABE**

**EM CARTAZ: UM INIMIGO DO POVO**

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 9 jul 1966. Suplemento Literário, n 485, p. 1.



Teatro de Saarbrücken, onde foi apresentada pela primeira vez a versão de Arthur Miller do Inimigo do Povo, de Ibsen. Domínio Público

## MODERNIDADE DE IBSEN

Por *Otto Maria Capeaux*

Num teatro de província alemã, em Saarbruecken, foi estreada nova versão da peça Um Inimigo do Povo, de Ibsen; o autor dessa nova versão é Arthur Miller. A peça já está fazendo a viagem pelo mundo. A conjugação de dois nomes causará quase uma sensação. Arthur Miller, o autor de *Death of a Salesman* e *The Crucible*, é um dos dramaturgos mais respeitados do teatro moderno; e com razão. Ibsen, porém, passa por totalmente antiquado, obsoleto, etc. etc. Eis uma dessas contradições que sempre são uma tentação – e uma dura prova – para a inteligência crítica. Arthur Miller já registrou insucessos. Tem seus lados fracos. Mas ninguém lhe negará o senso de atualidade que não passa com o dia. *The Crucible* foi aplaudido em 1953 como alegoria histórico-satírica das perseguições da era McCarthy, mas as repetições em 1964 e 1965 provaram a durável substância dramática da peça. Este Arthur Miller não é um retrógrado. Mas, então, Ibsen deve estar menos obsoleto do que afirmam, se uma obra sua, de 1882, é capaz de inspirar os instintos dramáticos do moderno autor americano. A índole realista e burguesa, bem do século XIX, do teatro de Ibsen, parece óbvia. Mas justamente aquilo que parece óbvio, merece ser criticamente examinado. Ibsen foi entre 1880 e 1910 o dramaturgo mais festejado e representado do mundo. Conferiram-lhe o apelido de “Shakespeare burgoês”. Mas por volta de 1910 o adjetivo começou a prejudicar o substantivo. O teatro expressionista, prefiguração do teatro moderno, acabou com a imitação da realidade cotidiano-burguesa no palco. As representações das peças de Ibsen tornaram-se cada vez mais raras. Os problemas de um Brecht, de um Sartre, de um O’Neill, e dos seus predecessores Strindberg e Wedekind, são outros. No repertório só mantêm seu lugar, tenazmente, o Peer Gynt, que é da primeira fase, romântico-poética, de Ibsen, antes dele iniciar, com *As Colunas da Sociedade*, o ciclo de peças realistas, então consideradas modernas e hoje consideradas obsoletas. A teoria das duas fases opostas de Ibsen tornou-se lugar-comum da história literária. Essa teoria de duas fases é insustentável. A suposta e repentina conversão de Ibsen, em 1878, depois de obras tão grandiosas como *Os Pretendentes à Coroa*, *Brand*, *Peer Gynt*, *Imperador e Galileu*, é pelo menos improvável. E torna-se ainda mais improvável quando se observa a implacável homogeneidade de sucessão, desde 1878, das peças realistas. A primeira dessas peças, *As Colunas da Sociedade*, ataca com os recursos de uma moral altamente individualista as convenções imorais da sociedade burguesa; na última cena proclama o dramaturgo sua esperança no futuro: uma força nova libertará a sociedade, justificando-a, e serão as mulheres, ainda escravas da tradição patriarcal, criaturas presas no lar como bonecas, mantidas sem responsabilidade. A elas Ibsen mostra o caminho da libertação na próxima peça, *Casa de Boneca*: Nora tem coragem para romper os laços de um matrimônio que é prisão e tutela, fugindo para a independência e abandonando o marido indigno. Mas se Nora, respeitando as tradições e as convenções tivesse ficado, teria experimentado, como Helena Alving, na próxima peça, *Espectros*, a ruína de sua família. Mas é perigoso denunciar a verdade: o próprio Ibsen foi, por isso, duramente atacado, como Dr. Stockman na peça seguinte, *Um Inimigo do Povo*. No entanto, quem tem o direito de assumir esse papel de juiz dos outros, destruindo convenções que talvez sejam indispensáveis para a tranquilidade dos mais fracos? Eis o tema de *O Pato Selvagem*. As dúvidas se avolumam em *Rosmersholm*, a falência do individualista é acolitada pela falência de três indivíduos episódicos. Em *Hedda Gabler* e em *Arquiteto Solness*, o individualismo é desmascarado como histeria. As três últimas peças opõem ao individualismo o mais formal desmentido. A coerência é ferrenha. Mas esse individualismo só é a última forma, extremado, do liberalismo próprio da sociedade burguesa. A temática de Ibsen, nesse sua segunda fase, não seria realmente obsoleta? Respondo: não é obsoleta e não se limita à segunda fase. *Casa de boneca* – para escolher o exemplo que parece o mais difícil – não trata do “feminismo”, que é realmente superado pela evolução social; trata-se, nessa obra, do direito e do dever de cada um de assumir a responsabilidade pelos seus atos.

Tampouco se trata em *Espectros* de teorias de hereditariedade já abandonadas; o personagem principal não é Osvald, com sua tabes herdada, sucumbindo à doença, mas Helena Alving derrotada porque se submete às convenções da sociedade.

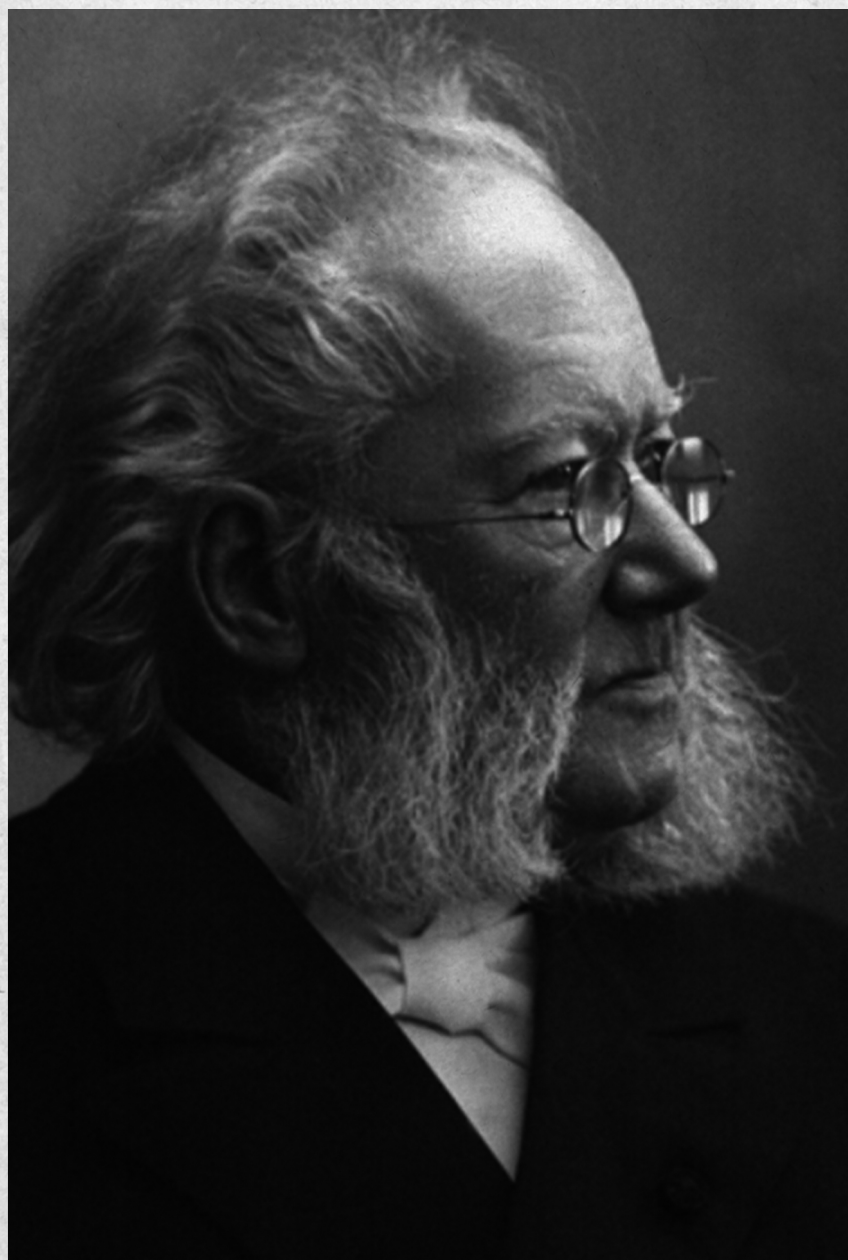
É isso que Nora, a Individualista, não fez. Mas Nora não é a primeira individualista na obra de Ibsen. É irmã do imperador Juliano, que não quis se submeter ao Galileu; e de Peer Gynt, cujo individualismo faliu assim, como o de Brand e como o de Varl, em *Os Pretendentes à cora*, cujas dívidas são as mesmas de Rosmer, Solness e Borkman, no fim da carreira dramática de Ibsen, que poderia dizer como T.S. Eliot: “In my end is my begging”. Mas em Ibsen não era isso uma confissão passiva e, sim, uma atitude ativa, manifestada cedo na mais intensa das duas poesias líricas (ousou traduzir mal os versos): “Minha poesia é meu julgamento em mim”. A segunda fase, realista, do teatro ibseniano é homogênea em relação à primeira. Os próprios problemas comuns às duas fases, não são obsoletos; alguns são mesmo atuais – como o de *Um Inimigo do Povo*. Atual em que sentido? Que é anatematizado como injusto quem denuncia a injustiça? É um aspecto permanente, mas superficial do problema. O verdadeiro da peça é o direito da maioria ter sempre razão. É, hoje, o problema dos intelectuais americanos que, lutando pela realização do sonho democrático, se vêem derrotados e ostracizados pela maioria, pelo funcionamento da democracia. É o problema do intelectual americano, que levou a voltar-se para a peça de Ibsen. Resta uma dúvida: Ibsen, em *Um inimigo do povo*, não resolve o problema. Mas parece-me isso, justamente, o seu mérito. O reproche principal da dramaturgia moderna contra o realismo de Ibsen é a falsidade da ilusão teatral que ele estaria produzindo. Suas peças não seriam realistas demais, mas nem sequer chegariam a ser realistas. Predomina, dizem, o artifício da *well made play*, da dramaturgia de boulevard parisiense, como Ibsen a tinha aprendido com Augier e Dumas Filho: a construção hábil, calculada para produzir efeitos retumbantes. A exposição é sempre magistral: a de *Espectros* vale o desvendar do passado em Édipo. A evolução da complicação, implacável: em *As colunas da sociedade* assim como em *Othello*. O desfecho eficiente, em *Arquiteto Solness* assim como em *Phèdre* ou em *Maria Stuart*. Mas toda essa habilidade só serve aos fins subalternos de um teatro monarca burguês. É tudo isso que o teatro moderno, desde o expressionismo, rejeita e condena. Mas é esse “falso realismo” a quintessência da dramaturgia ibseniana? Dizem que Ibsen criou a ilusão da realidade, fingindo que tinha criado uma realidade: e se esse ilusionismo fosse intelectual? P.F.D. Tennant, em seu estado magistral sobre *Ibsen’s Dramatic Technique* (1948), cita uma frase de Ibsen, ainda do tempo da “primeira fase”: “Na arte não há lugar para a ilusão. A esse programa estético ficou Ibsen bem fiel até o fim. E Tennant conclui: “O chamado realista Ibsen venceu com *Os Espectros*; com essa peça totalmente anti-realista, na qual o Destino cego do teatro grego paira sobre uma tragédia de família, conquistou Ibsen sua fama internacional de dramaturgo realista. A mesma atmosfera de *Espectros* pervade as obras da “fase realista”. A própria iluminação, sol, chuva, noite, vento do mar, ar irrespirável de quartos fechados, participam da ação dramática, já quase como numa peça de Strindberg ou dos expressionistas. As portas, as cortinas, as janelas são, como se diz no argot do palco, “praticáveis”, não são pintados pelo cenógrafo, mas podem ser usados. Adivinhemos, porém, os abismos do outro lado daquelas janelas: as surpresas sinistras que se escondem atrás das cortinas nos cantos menos iluminados do palco; as próprias portas, pelas quais os atores entram e saem, são portas de alçapão, mais destinadas a fazer cair do que fazer passar. Nesse mundo de ilusões teatrais só existe solução teatral dos problemas, mas não solução real dos problemas da realidade, que a arte não saberia resolver. Essa falta de solução é sobremaneira sensível em *Um Inimigo do Povo*: o enredo é a derrota do individualismo que se opõe sozinho à maioria, mas a última frase do Dr. Stockman desmente esse enredo: “O homem forte é mais forte quando sozinho.” Evidentemente, essa frase é falsa na realidade que a peça pretende colocar no palco. Mas é verdadeira na peça, frise é, nesse troço de ficção que pretende o julgamento de um Ibsen, de um Arthur Miller, de todos os que se expõem às últimas consequências de seu pensamento, fiéis àqueles versos de Ibsen (que não conseguirei traduzir senão muito livremente e muito mal): “At leve er krig med trolde” – I hjeret og hjaermens helv; – Dommedag over sig selv. – “Viver é a luta contra / forças obscuras dentro de mim; / Minha poesia é / Meu julgamento de mim.” É um programa moderno.



# A VOZ DO POVO

2024

EM CARTAZ: UM INIMIGO DO POVO



Ibsen. Domínio Público.

# IBSEN ATUAL

Por Ruggero Jacobbi

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 31 jan. 1959. Suplemento Literário, n 118, p. 5

O velho André Antoine era um homem sincero. Em maio de 1890, falando de uma representação dos Espectros de Ibsen no seu teatro, escreveu que nem ele nem o público haviam conseguido realmente penetrar a significação da dramaturgia ibseniana ou, ao menos, classificar seu valor. A distinção dos escritores atuais e inatuais é um jogo que nasceu no século XIX. A qual das duas categorias pertenceria Ibsen? Responder significaria empreender uma revisão crítica de todo o século. Nascido de um contraste entre iluminismo e romantismo, o século levava a manifestações extremas, ao lado do rigor metódico e dialético da filosofia, uma vontade de expressar tudo o que ficava à beira da estrada da cultura; a zona que a investigação kantiana deixara intacta; um mundo numênico de valores, mais verificável pelos instrumentos da poesia do que pelos de ciência.

O romantismo começara deliberadamente resolvendo (em contraste com o racionalismo iluminista) o conjunto de fatos, objetos, instintos e sentimentos, que, radicados num inexplorado habitat psicológico, escapam à luz da consciência. Esse cosmo interior se desenvolveu na imaginação dos românticos como uma psique autônoma, capaz e substituir a realidade externa; e era, por definição, a esfera que a cultura não poderia tocar. Por isso o escritor romântico está em perene contradição consigo mesmo e, simultaneamente, com o mundo. Flaubert expressa sua realidade interior, sua verdadeira presença, através da personagem de Madame Bovary ao mesmo tempo, pretende e, de certo modo, consegue, destacar o "eu" da operação estritamente literária; chega, portanto, a ver um fragmento de si próprio, toda a expressão impessoal do mundo exterior. Durante uma viagem ao Egito, emprenhando-se na procura de uma realidade objetiva, convenceu-se, por fim, de que a única verdade é a sua verdade psicológica, contradição que faz nascer Emma Bovary no Egito e Salambô em Croisset. Esta aventura de Flaubert indica justamente aquele conflito característico da consciência romântica, cujos polos são a força da reflexão histórica e o emocionalismo fora da História: inteligência e paixão atualismo e inatualismo. Eu e Mundo, porém ambos, ainda, fechados no núcleo do Eu. Assim, o pecado de Nietzsche consiste na obstinada construção de um Eu aprisionado de si mesmo, e a loucura do filósofo, como o suicídio de Nerval, não passa de uma fuga daquela prisão, mas, ao mesmo tempo, significa a vingança do real, da História, contra o Eu.

É nesse ponto que nascem as personagens ibsenianas. Ibsen promete a Brandes uma observação impiedosa da alma do homem contemporâneo, e logo encontra neste uma herança radical do romantismo – sob formas de heroísmo idealístico – ao lado de outra, oposta força – íntima, inatural, existencial, selvagem – que é um resultado da pressão do mundo exterior, ou, mais exatamente, um subsolo da realidade que se determina como existente, isto é, da História.

Às vezes Ibsen faz dessa dupla de forças contrárias dois personagens: o idealista e o conservador. Todavia o seu método mais autêntico de dramaturgia consiste em fazer confluir ambas as correntes na personalidade de um único protagonista. Agora, sim, a contradição interna do romantismo encontra seu impulso total. O heroísmo filosófico impele o construtor Solness para a torre, mas, uma vez lá em cima, eis que a outra força, o peso da História, o faz precipitar-se, atirando-o à mesma fundição de botões que estava à espera de Peer Gynt: ao subsolo que é o laboratório da história humana. Assim Rubek e Inês tentam pela última vez escalar as montanhas, mas a avalanche os abate.

A personagem ibseniana tece o fio da própria existência entre os impulsos do idealismo e as consequências do materialismo. A transição de um polo para o outro, muitas vezes realiza-se mediante uma corrupção interna, uma desagregação espontânea da personagem: é o caso de Oswald ou é comunicada por intermédio de um tipo puramente funcional, como a Velha dos Ratos, o estrangeiro, os pequenos Trolls, – todo um exército de fantasmas. Quase todas essas figuras indicativas ou simbólicas reconhecem no mar o próprio destino: "Nós somos hábeis patinadores – escreve Conrad – e sabemos desenhar sobre o gelo agradáveis desenhos, porém ignoramos a força oculta e selvagem da água sob os nossos pés." É o mesmo oceano que em Finnegan's Wake destrói e dissolve os introvertidos personagens de Joyce, já sem rosto e sem nome, levando-os para uma ambígua libertação da consciência. (Mas esta, em Joyce, é uma censura das duas forças encerradas no personagem ibseniano: censura que se transfere para a esfera da linguagem, tornando-se monólogo interior, ou diálogo entre os dois aspectos da vivência).

Que sentido empresta Ibsen ao idealismo? Ibsen estuda os resultados da literatura moral europeia; logo percebe que os autores cavaram, pelo processo da argumentação, um abismo, um contraste nominal, dentro do próprio processo ético, deixando descoberto e desarmado o espírito do homem, em meio a uma luta sem solução, entre duas entidades igualmente terríveis e exaustivas. Bem e Mal. O moralista executa uma separação entre as duas entidades, numa esfera viciada de ontologismo, construindo depois logicamente a positividade do que é "bom" e despreendendo do espírito, por um processo negativo, o seu contrário. O bem, assim logicizado, torna-se Ethos, moralidade.

Ora, é claro que aos olhos de Ibsen o moralismo europeu aparece por demais intoxicado por idealismo filosófico. O simples fato de se desprender uma parte do corpo do Real (o bonum), abstraído-se para fora da caducidade das coisas, revela o absolutismo de semelhante moralidade: sua negação do mundo, a cegueira do idealismo. Por estes caminhos o homem pensa alcançar o vértice do Bem: mas não é um vértice, é uma miragem, é o paraíso dos ideais. Aproximar-se dele é o mesmo que destruí-lo, ou vê-lo destruído, constatar sua morte; de lá o homem é devolvido de sua falência, à condenação terrestre. O moralista idealista revela assim a falta do único fundamento ético, o da religião; da ligação que o homem em que realizar entre si próprio e a realidade ("amarrados no fundo do rio", como pato selvagem) se não quer perder totalmente o sentido concreto da vida moral, chegando a concluir uma experiência religiosa com a invocação de Pascal: "Meu Deus, ilumina-me ainda mais com tua graça, pois já não sei distinguir o bem do mal".

Como é evidente, nessa invocação, a ausência daquele subsolo histórico, que dá ao pensamento moral uma forte adesão a toda a vida da realidade! O Deus de Pascal torna-se o rosto do Ideal, que "liberta" o homem do mundo histórico. Mas não era esse o pecado que Santo Anselmo lia na religiosidade medieval, quando escreveu esta outra invocação: "Meu Deus, protege-nos, a nós, que somos exilados da vida?" Eis o pecado que Ibsen vê no homem: o exílio. Nele se resume a contradição humana com o mundo; no caso de Flaubert, que sente a vida burguesa da França no Egito, e vice-versa; ou, mais próximo, o caso de Joyce, que realiza pessoalmente seu personagem da peça Exilados, afastando-se de Dublin, exatamente porque Dublin é sua verdadeira pátria, sua realidade.



# A VOZ DO POVO

2024

EM CARTAZ: UM INIMIGO DO POVO



Foto do Ronaldo Gutierrez.

## NOTAS SOBRE A ENCENAÇÃO

*Por José Fernando Peixoto de Azevedo*

A última peça encenada pelo Teatro Experimental do Negro de São Paulo, em 1963, foi uma versão de O inimigo do povo. Só recentemente, à véspera da estreia deste outro Inimigo, tive acesso ao texto adaptado de 63, por conta de um convite para participar de uma conversa sobre a peça e o núcleo negro paulista. Esse cruzamento de experiências não estava evidente pra mim, quando do convite para encenar o texto, feito pelos atores e produtores Cesar Baccan e Marcelo Ullmann, a partir de uma associação com a atriz Clara Carvalho e o ator Sérgio Mastropasqua, e, ao dizer sim, sugeri a presença de artistas negros em cena, na intenção de deixar ver, com Ibsen, o que acontece quando pessoas negras vivem um radical processo de mobilidade: aqui, o cientista é negro e a cidadezinha fica ali, num Brasil de 2022. Entre os anos de 2005 e 2009, no contexto do Teatro de Narradores, grupo que dirigi entre 1997 e 2016, realizei uma série de experimentos a partir do texto Casa de Boneca – experimentamos, à época, uma diversidade de perspectivas na lida com aquele material, resultando, de maneira mais programática, em duas encenações: Nossa Casa de Boneca (2005) e Nora (2009). De certo modo, Ibsen elaborava uma visada crítica sobre os arcaísmos iminentes de uma sociedade na periferia do capitalismo, flagrada na dimensão violenta de um cotidiano todo ele cifrado em regras de exceção. Ali, a figura da mulher aparecia como emblema dessa violência, até seu gesto “final” de recusa e evasão. Nora, a esposa do advogado-diretor de banco, a gestora da casa e mãe de filhos cercados de brinquedos e empregadas, abandonava o “lar” como quem sugerisse a necessidade de evadirmos um certo mundo até que ele se tornasse uma cidade fantasma. Ganhava forma ali também a experimentação mais radical com o cinema em cena – a imagem não como uma duplicação da ação, mas enquanto campo próprio de refração, deslocamento, ampliação e multiplicação dos lugares e dos corpos, produzindo outras composições espaciais e temporais, sempre com a câmera em jogo.

De lá para cá o trabalho certamente ganhou outras perspectivas. Assim como a dimensão de um teatro negro foi se especificando para mim, desde as peças com Os Crespos, até encenações como Navalha na Carne Negra (2018). Ao aceitar este convite, uma espécie de síntese se projetou na minha imaginação: voltar a Ibsen, confrontar aspectos de nosso estágio cruel de modernização conservadora em movimento reacionário, avançar na exploração dos cruzamentos de teatralidades, cinema e teatro em cena, mas também dar corpo aos confrontos do presente a partir do processos de mobilidade social que explicitam a violência racial como um aspecto infernal da conformação de classes nesse país. Daí a proposta de, por assim dizer, “cercar” esses atores-propositores (todos eles brancos) de atores negros, redimensionando a configuração dos personagens de Ibsen e dando a eles uma fisionomia não prevista. Em parte provocação, em parte plataforma para uma discussão: quais relações produzem os lugares ocupados socialmente por negros e brancos nessa sociedade, ainda em contextos de mobilidade econômica? Quais processos racializam os brancos?

Evidentemente, essa é uma camada da encenação que se materializa pela presença de atores negros, desde a figura do protagonista Dr. Tomas Stockmann, até a tensão performativa de uma contracena com seu irmão “branco”, o prefeito Peter Stockmann: que olhar se produz a partir dessa convivência de corpos? A presença dos atores negros – o que ela muda? Por outro lado, há ali o confronto real de perspectivas, em que saímos dessa dimensão imediata da presença dos atores e vemos emergir a luta de morte sobre dois sentidos de modernização, aparentemente em disputa – ambos, no entanto, flertando com uma ideia de futuro inscrita num mundo que precisa desaparecer, de modo que acabam por convergir em práticas e permanências sociais, que são a matéria principal de Ibsen. Também para o autor há um mundo que precisa desaparecer, daí sua insistência nas fugas e nos espectros.



# A VOZ DO POVO

2024

EM CARTAZ: UM INIMIGO DO POVO



Foto do Ronaldo Gutierrez

A câmera na cena, movendo-se acoplada ao corpo do operador que se converte em jogador, tende a transitar entre o primeiro plano fisionômico e o recorte da ação, saturando a tela, também ela móvel na cena, de uma expressividade compulsiva, fazendo ver de perto aquilo que o quadro da cena aberta tende a dissolver na intensidade do gesto. Essa mobilidade da tela acaba ainda por produzir, no espaço "vazio" do palco, lugares, bem como aproximações de planos na relação com espectador, dissolvendo distinções arbitrárias entre "presença" e imagem, dando a ver o modo como o olhar é composto – entre a totalidade do teatro e o recorte do filme.

Para mim, aquele processo de mobilidade e confrontação descreve uma cena de terror e suspense. Essa percepção define a escolha de uma referência cinematográfica que, de maneira sutil, vai dando o tom dos confrontos em cena – a trilha, os enquadramentos. Trata-se de *A Noite do Mortos Vivos*, um filme de George A. Romero, de 1968. O interesse desse filme se dá, primeiro, pelo modo como elabora aspectos do gênero terror. Se, desde Griffith, o medo branco no cinema estadunidense está associado à produção da figura do negro, o gênero terror desdobrou isso em figuras do invasor, assombrações, até imagens de zumbis que aterrorizam a vida de uma classe média branca sempre cercada pelo outro. Mas Romero, que compreendeu bem essa construção, em seu filme explicita o jogo, ao fazer de seu herói um homem negro – feito pelo ator Duane Jones –, num país tomado por um vírus, resultado de uma exploração espacial, que se alastra fazendo de pessoas, mortos-vivos. Romero nos faz ver uma classe média branca que se vai zumbificando, numa sociedade armada e organizada em milícias que tentam eliminar os zumbis, em caçadas e cercos televisionados. Para intensificar o terror, o cineasta nos fecha numa casa cercada por zumbis, dentro da qual se refugia um grupo de pessoas que têm, entre elas, aquele homem negro, que será a figura a organizar a resistência até se converter num último sobrevivente, assassinado no entanto, confundido com um morto-vivo, pelos milicianos. As imagens de seu corpo se multiplicam, fazendo lembrar as manchetes de assassinatos de pessoas negras, que tanto conhecemos.

A atualidade do texto converte-se em debate sobre o destino da vida pública numa cidade que experimenta a discussão sobre o presente e o futuro também como uma discussão sobre escolhas e o seu poder de destruição. Apostar no futuro pode significar desviar do que somos ou simplesmente aceitar, que desapareceremos: desaparecemos, no entanto, sem a dignidade dos dinossauros, senhores que somos do nosso próprio extermínio. Mas sabemos, o teatro é uma arte pública e, enquanto tal, tem o tamanho da vida pública de uma sociedade.



## PRODUÇÃO TEATRAL

*Por Cesar Baccan e Marcelo Ullmann*

Como produtores teatrais, nossa tarefa pode parecer, a princípio, simples: encontrar um texto – uma história – que queremos contar, e organizar um grupo de profissionais, dispostos a contá-la em conjunto, a partir de uma ideia estética. A junção entre equipe (atores, técnica, direção, equipe de arte, etc...) e texto é sempre uma surpresa para o produtor. Em que pese a possível qualidade de ambos os elementos (texto e equipe), a potência do encontro apenas se verifica na prática. Nesse sentido, acompanhar o trabalho se desenrolar, dia após dia, nos ensaios, é o que nos move.

No nosso *Um Inimigo do Povo* o encontro se dá entre uma equipe de artistas extremamente heterogêneo, com backgrounds, linguagens e visões de arte extremamente divergentes; tudo isso capitaneado por um encenador com uma visão particular e vanguardista de teatro. A amalgama é uniformizado por um texto clássico, que na atual conjuntura política, se revela atualíssimo.

Em um mundo assolado por uma pandemia que gerou uma série de mudanças na engrenagem social, a montagem de *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, ganha uma relevância extraordinária. A peça trata de maneira arrebatadora de muitos dos temas que foram alçados ao destaque no debate público em razão da atual crise sanitária e da conjuntura política aterradora que se desenrolou frente aos nossos olhos como um filme distópico de terror.

Um médico, desconfiado das inúmeras doenças que surgem entre a população e os turistas de uma cidade, descobre que as águas do município estão contaminadas. Como "homem da ciência", vê-se na obrigação de alertar a população e as autoridades da necessidade de realizar obras urgentes para salvar a qualidade da água.

Ocorre que a cidade é um balneário em expansão, e o turismo depende da confiabilidade das águas. A propagação da informação a respeito do problema, portanto, gera um grande conflito: a necessidade das obras, afastará o turismo, gerará prejuízo econômico para os cidadãos e prejudicará o comércio local. O debate público é, então colocado: de um lado, o irmão do médico, defende que se mantenha o status quo; de outro, o médico quer a todo custo que a verdade venha a tona. Em seu ímpeto de cientista o médico acaba sendo reconhecido pela população como "inimigo do povo".

É um texto que, impressionantemente capta de forma certa diversos aspectos do debate público atual: economia x saúde, verdade científica x crenças populares, poder político x autoridade técnica, mídia x opinião pública, interesse político x comportamento honesto. Em última análise, porém, é uma peça sobre as contradições do ser humano e a falência do sistema social e político baseado em interesses.

Embora não seja uma peça inédita e até já tenha sido montado algumas vezes no Brasil, a sua encenação em um momento como o atual ressignifica a narrativa de Ibsen em diversos aspectos. Em última análise a obra visa chafurdar nas inconsistências e contradições do indivíduo em relação ao meio social. Ela trata de nossa tendência enquanto sociedade em tomar o caminho daquilo "que é conveniente" em detrimento daquilo "que é certo". Acreditamos que este tema é universal e de suma importância e ganha ainda mais significado em um mundo de pandemia.

Dessa forma, a intenção do projeto é levar ao público uma obra teatral pungente e marcante, que inquiete o espectador, que o faça refletir e que ao mesmo tempo seja uma experiência estética rica.



# A VOZ DO POVO

2024

EM CARTAZ: UM INIMIGO DO POVO

## SIM, SIM, SIM, É UM INIMIGO DO POVO! ODEIA A PRÓPRIA PÁTRIA! ODEIA O SEU POVO..

Por Karl Erik Schøllhammer



Foto de Ronaldo Gutierrez

"A minoria tem sempre razão." Foi assim que Henrik Ibsen escreveu em uma carta ao crítico literário dinamarquês Georg Brandes no final do século XIX. Em um país com democracia, onde a maioria decide, é uma frase um tanto polêmica. Mas é este exatamente o tema de Um inimigo do povo, de 1882.

Quando Ibsen lançou a peça Fantasmas, em 1881, a recepção pela crítica foi a pior possível. A manchete de uma resenha logo concluiu: "HORROR E VENENO, VERMES E FEDOR DE CADÁVER". Todos os teatros noruegueses se recusaram a apresentar a peça, e mesmo na Alemanha só foi exibida para um pequeno público, às portas fechadas. Entre ricos e pobres, religiosos ou não religiosos, conservadores ou liberais, o veredicto era unânime: a peça era intolerável, e os temas de incesto, infidelidade e sífilis, insuportáveis. Ibsen de repente foi rejeitado por todos e era tratado como um verdadeiro inimigo do povo. Não por acaso, o dramaturgo, em tempo de produção recorde, lançou no ano seguinte sua resposta à crítica com a peça Um inimigo do povo.

Não há dúvida de que a simpatia de Ibsen sempre está com Tomas Stockmann contra a elite do poder, que manipula a maioria para fazer o que deseja. Mas será que a solução é que a minoria sacrifique tudo pela verdade? O objetivo da peça nos faz refletir sobre o tipo de sistema social que criamos. Um sistema em que nunca questionamos se a maioria sempre está com razão? Um sistema no qual a verdade às vezes é moldurada pelos desejos da elite do poder. Talvez devêssemos fazer alguma coisa... porque somos nós que pelo voto os colocamos no poder.

### O Teatro Novo

Ibsen mudou o teatro para sempre. Existem, claro, outras formas de fazer teatro que não a dele, mas a mudança que colocou em prática foi tão radical que o teatro do mundo ocidental nunca mais voltou a ser como era antes de Ibsen. Ele encantou e enfureceu seus contemporâneos. Continua a desassossegar a posteridade.

Nenhum dramaturgo além de Shakespeare é mais encenado nos palcos do teatro mundial. A economia narrativa de suas obras realistas é rigorosa e minimalista, como se ele pressentisse que um século depois estaria competindo com a mídia de massa moderna pela atenção de um público mimado e mal-acostumado.

Ibsen encontrou um novo vigor e potência no contar das histórias e se liberou das convenções teatrais que caracterizavam o drama até então. Revolucionou o teatro e teve uma grande influência na literatura. Oscar Wilde, James Joyce e Anton Tchekhov são apenas alguns na longa lista de autores que provavelmente não teriam escrito exatamente da mesma maneira se Ibsen não estivesse lá.

### Ibseanismo

Como Bernard Shaw definia, a essência do teatro de Ibsen, o "ibseanismo", é transformar o conflito do palco em debate vivo para o público. Um inimigo do povo é um drama dirigido contra a hipocrisia e o oportunismo da política e da mídia.

Por traz do conflito, Ibsen é pioneiro em introduzir a questão ambiental com uma atualidade mais que relevante. Na exposição de todos os pontos de vista e de suas razões, ele mostra seu domínio dramático pleno sempre no equilíbrio delicado entre o cômico e o trágico, e na encenação do choque entre idealismo e egoísmo.

Um inimigo do povo é um dos dramas mais lidos e interpretados de Ibsen. A história se passa em uma pequena cidade costeira norueguesa, onde o médico do spa recém-construído, Dr. Thomas Stockmann, desconfia de que as águas balneares estejam poluídas. Sua suspeita é confirmada quando a análise de uma amostra chega pelo correio. Não queda dúvida, a água do balneário é insalubre, e o Dr. Stockmann espera, pela descoberta da verdade, ser saudado com a gratidão de toda a cidade. Mas nem todos estão igualmente entusiasmados com a revelação do médico. A peça ganha força dramática pela maneira com que o escritor coloca o conflito para seus protagonistas entre dois princípios éticos aparentemente incompatíveis: por um lado, o idealismo, por outro, a responsabilidade pragmática para com o bem comum. O teatro de Ibsen mergulha nas contradições de personagens dirigidas por grandes ideais que, apesar da intenção e da finalidade ética, podem converter-se em tiranias autoritárias. Assim, a demanda ética é posta em debate em relação à própria vida de quem a persegue. Nem sempre a responsabilidade para com os outros é compatível com a exigência de obstinar e realizar a própria vocação. Nem sempre é possível realizar a própria vocação ideal, seja ela política (como para John Gabriel Borkman, protagonista da peça que leva seu nome), artística (como para o escultor Rubek, de Quando nós, os mortos, despertamos), filosófica (como para Almers, de O pequeno Eyolf) ou profissional (para Solness, de Solness, o construtor) sem sacrificar a própria felicidade, a vida e o amor.



# A VOZ DO POVO

2024

EM CARTAZ: UM INIMIGO DO POVO



## FICHA TÉCNICA

**Texto:** Henrik Ibsen  
**Tradução:** Pedro Mantiqueira  
**Revisão de Tradução:** Karl Erik Schøllhammer  
**Dispositivo de Cena e Direção:** José Fernando Peixoto de Azevedo  
**Elenco:** Angela Ribeiro, Augusto Pompêo, Cesar Baccan, Lilian Regina, Lucas Scalco, Raphael Garcia, Rodrigo Scarpelli, Rogério Brito, Sergio Mastropasqua e Thiago Liguori  
**"Ponto" em Jogo:** Tatah Cardozo  
**Direção Musical e Live-Electronics:** Thiago Liguori  
**Câmera e Edição de Imagens:** André Voulgaris  
**Desenho de Luz:** Gabriel Gregghi e Wagner Pinto  
**Figurino:** Anne Cerutti  
**Assistente de Direção:** Lucas Scalco  
**Preparação Corporal:** Tarina Quelho  
**Cenotécnico:** Douglas Caldas  
**Operação de Luz:** Guilherme Orro  
**Operador de Som:** Silney Marcondes  
**Relações Públicas:** Cynthia Rabinovitz  
**Assessoria de Imprensa:** Adriana Balsanelli e Renato Fernandes  
**Fotos:** Ronaldo Gutierrez  
**Designer:** Rafael Oliveira  
**Estágio de Direção:** Tatah Cardozo  
**Assistente de Produção:** Lúcia Rosa e Rebeca Oliveira  
**Produtor Executivo:** Marcelo Ullmann  
**Diretor de Produção:** Cesar Baccan  
**Produção e Realização:** Baccan Produções e Kavaná Produções

## SERVIÇOS

**Horários:** Quintas, sextas e sábados, às 20h30, e domingos, às 19h.

**Ingressos gratuitos.**

Reserve pelo sympla ou retire uma hora antes da peça na bilheteria.

**Sympla:** <https://www.sympla.com.br/evento/um-inimigo-do-povo/2353002>

**Duração:** 160 minutos, com um intervalo de 10 minutos.

**Classificação:** 12 anos.

**Teatro Paulo Eiró (De 14 a 31 de março)**

Av. Adolfo Pinheiro, 765 - Santo Amaro - São Paulo - SP, 04739-000

Próximo ao metrô Adolfo Pinheiro, linha lilás.

Telefone: (11) 5546-0449.

**Teatro Alfredo Mesquita - (04 a 14 de abril)**

Av. Santos Dumont, 1770 - Santana - São Paulo - SP, 02012-010

Telefone: (11) 2221-3657

Estacionamento gratuito no local.

**Teatro Cacilda Becker (De 18 a 21 de abril)**

R. Tito, 295 - Lapa, São Paulo - SP, 05051-000

Telefone: (11) 3864-4513

**Apoio Institucional:** Embaixada da Noruega em Brasília

APOIO



PARCERIA



REALIZAÇÃO



"Este projeto foi contemplado pela 16ª Edição do Prêmio Zé Renato Secretaria Municipal de Cultura"